
О. М. ВЛАСОВА

Пермская художественная галерея

О жанрах пермской деревянной скульптуры

Проблема жанров в русском средневековом искусстве вызревала давно. Жанровые разграничения проводили в своих работах И. П. Сахаров, Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков. В наше время вопрос о жанрах поднимался Б. И. Пуришевым, О. И. Подобедовой, Д. С. Лихачевым. Но целенаправленное изучение проблемы предпринял лишь Г. К. Вагнер в своей книге «Проблема жанров в древнерусском искусстве»¹. Образование жанров, их систематизацию и развитие он рассматривает на материале иконописи, скульптуры, монументальной и миниатюрной живописи XII—XV вв., «классического» для древнерусского искусства периода. Но его методика настолько убедительна, что кажется применимой и для более поздних периодов в развитии того направления русского искусства, которое связано с художественными традициями Древней Руси. На основе методики Г. К. Вагнера в данной статье предпринимается попытка жанровой характеристики пермской деревянной скульптуры, «вышедшей» за пределы средневековья.

В Пермской художественной галерее хранится около 350 скульптур XVII—XIX вв., из них около десяти можно датировать XVII в. Все они принадлежат древнерусской художественной традиции, отличаясь устойчивыми жанровыми признаками и типичной условностью языка. Преобладают в этой группе изображения персонального жанра. При характерном выражении замкнутости и отрешенности от происходящего, образы получают здесь вполне индивидуальную окраску. Сравним для примера два одинаково характерных памятника: скульптуру св. Николая Можайского из с. Покчи² и скульптуру св. Николая Чудотворца из г. Чердыни³, созданные в конце XVII—начале XVIII в.

Облик покчинского Николая одухотворен и физически хрупок. Узкие плечи, большая удлинённая голова, огромные глаза с всепроникающим взглядом создают образ, окрашенный в суровые аскетические тона. Меч и град, зажатые в тонких пальцах, не сопряженные с телесной мощью, обнажают свою условную, знаковую природу. Тонкая многослойная живопись, темная, даже

сумрачная по колориту, подчеркивает одухотворенность и благородство скульптуры. По-иному изображен св. Николай из г. Чердыни. Его широкая грузная фигура утверждается в пространстве мощно и полновесно. Вишнево-красные оттенки росписи усиливают ощущение объемности форм. Особенно выделяется объем головы, круглый, почти осязаемый, моделированный крупными, индивидуально трактованными планами. Подробно проработан рельеф широкого скуластого лика: нос с раздутыми ноздрями, сочные губы, тяжелые веки. Детализована роспись морщин, складок, завитков бороды. Лик приобретает индивидуальное выражение активного внимания, эмоционального и мыслительного усилия.

Дальнейшее развитие скульптур персонального жанра в сторону все большей индивидуализации можно проследить на примере статуи св. Николая Можайского из д. Зеленята⁴, которая датируется 60—70-ми годами XVIII столетия. Сохраняя общие черты древнерусской иконографии, она отличается предельно развитой статуарностью и пространственностью пластического решения. Мощная, широкоплечая, состоящая из логически соподчиненных объемов, фигура св. Николая свободно «выходит» в пространство: руки с мечом и градом подняты вверх, будто он угрожает врагу, а гневное выражение лика заставляет почти осязаемо почувствовать это вражеское присутствие. Выражение властности, усиленное резкостью физиономических черт, делает образ индивидуально-конкретным. Этот памятник как бы фиксирует конечную стадию развития древнерусского персонального жанра в пермской скульптуре.

В XVIII в. его судьба тесно сплетается с судьбой символических жанров, прежде всего символично-легендарного, представленного в пермской коллекции многочисленными и чрезвычайно распространенными во всей русской деревянной скульптуре изображениями «Спаса в темнице»⁵. Большинство пермских «спасителей» вырезано в середине и второй половине XVIII в. Это уже истинно круглые скульптуры с анатомически правдоподобной трактовкой фигур, с детализацией объемов и неповторимостью черт. Каждый индивидуальный лик имеет конкретное выражение: скорбное и подавленное, как в скульптуре из пос. Пашия, или гневное, ожесточенное, как в статуе из с. Усть-Косьва. Лишь иконография и фронтальное построение сидящих фигур оставляют эти изображения в рамках древнерусских традиций. Образы же и пластическое их воплощение имеют ту же силу «стихийного реализма», которой наделен «Св. Николай Можайский» из Зеленят. Завоевания персонального жанра оказались доступными и жанру символично-легендарному.

Эволюция символично-легендарного жанра в сторону персонализации прослеживается и по пермским распятиям. Распятие из г. Соликамска⁶, сделанное в XVII в., принадлежит к «классической» традиции древнерусской скульптуры. Крест в нем

не сохранился, но ощущение висящего на кресте тела очень сильно, поскольку предельно точны, выразительны пластические приемы: уплощен торс, утончены и вытянуты конечности, осязаемо «падение» головы. Асимметричные черты клиновидного лица хранят выражение покорно принятых мук. В XVIII в. в распятиях этого типа появится большая конкретность, граничащая подчас с натуралистической иллюзорностью. Таково необычайно масштабное распятие из г. Усолье⁷. Пропорции тела несколько укорочены, отчего оно кажется мощным, ширококостным. Конечности же увеличены. Формы объемны и очень натуралистичны. Детально проработаны черты крупного широкоскулого лица, который в аналогичных скульптурах определяется как монголоидный.

Вторую линию развития составляют распятия символикос-догматического жанра, который в XVIII—XIX вв. тесно сближается с эсхатологическим. Первый по хронологии памятник в этом ряду — поклонный крест из с. Вильгорт XVIII в.⁸ Широкий восьмиконечный крест заполнен тремя ярусами рельефных изображений: распятия на «гогофе», двух трубящих ангелов по сторонам круглого медальона с голубем и Саваофа, парящего в облаках. «Историчность» сюжета здесь явно отступает перед символизацией, призванной воплотить догмат троичности. Улыбающийся лик Христа знаменует преодоление крестных мук и напоминает о втором пришествии в мир.

В барочных распятиях XVIII в. символикос-догматическое содержание получает эсхатологическую окраску. Прежде всего, имеются в виду распятия на «процветших» крестах. Их в пермской коллекции около десяти. Орнаментальные изображения не повторяются; предельно разнообразны мотивы растительного орнамента: это и сочные листья аканта, и пышные розы, и затайливые раковины — резчики стремятся как можно убедительнее создать образ цветущего рая. Выдвижение на первый план эсхатологической темы в этих распятиях несомненно, как несомненно оно в многочисленных «страстных» чинах, появившихся в иконостасной резьбе и вошедших в группы распятий с предстоящими.

Наиболее свободное применение эсхатологического жанра мы встречаем в конце XIX в. в скульптурах Н. М. Кирьянова, сделанных им для часовни д. Габово Верещагинского района. Цикл изображений на тему искупительной жертвы Христа состоял из распятия в обрамлении 34 головок херувимов, «страстного» ангельского чина из 11 фигур и 480 головок херувимов, усеивающих стены и потолки часовни⁹. В иконостас входили также скульптура «Спас в темнице», еще одно распятие и фигуры ангелов, в декор плафонов — три изображения «руцз Божией».

Необычно построен ангельский чин, по сути представляющий деисусную композицию: десять фигур стоящих ангелов

«разбивались» в центре одной сидящей. Н. Н. Серебрянников рассматривал фигуру сидящего ангела как своеобразную замену скульптуры «Спаса в темнице», официально запрещенной и все-таки глубоко почитаемой. Действительно, сидит и жестикулирует ангел, двуперстно благословляя мир и поднимая раскрытую Библию, как Спас на престоле, т. е. как Христос на Страшном суде. Однако, по известным иконографическим изводам, Христос в образе ангела изображался только как ангел Великого совета, до своего земного пришествия. Но вот архангел Михаил мог отождествляться с Христом, особенно в деисусных композициях, как единственный посредник между богом и родом человеческим. «Объединению Христа и архангела Михаила в деисусной композиции в какой-то степени могла способствовать и свойственная тому и другому роль судии на Страшном суде»¹⁰.

Используя, очевидно, готовые образцы, Кирьянов, может быть, и не подозревал, насколько своеобразен его скульптурный ансамбль. Но совершенно понятно, что он всеми силами старался создать убедительный образ грядущего. Уж не потому ли, делая главным объектом изображения небесные силы, Кирьянов наделяет их вполне земным, более того, реально-историческим обликом? Эти забавные ангелы с пухлыми щеками вельмож, в париках петровских времен, с «гвардейскими» лентами на груди словно сходят с лубков, в ином материале воссоздавая их игровой поэтический мир. К лубку восходит и раскраска скульптур, решенная в наивных сочетаниях светлых тонов желтого, зеленого, розового и голубого.

Как эволюцию символично-догматического жанра можно рассматривать и появление в скульптуре XVIII—XIX вв. таких сложных сюжетов, как «Поклонение жертве» и «Божественная литургия» или «Христос на страданиях», где акцентируется, а в последнем случае драматизируется, тема искупительной жертвы Христа. Любопытно, что в пермском собрании эти сюжеты воплощены разными стилистическими приемами: «Поклонение жертве» (XVIII в.)¹¹ принадлежит барочной традиции, «Христос на страданиях» (XIX в.)¹² — академической. Тем более становится очевидной широчайшая распространенность символично-догматических и эсхатологических композиций.

Усиление догматики, с одной стороны, и «свободное развитие различных конкретизирующих тенденций внутри жанров»¹³, с другой, можно рассматривать как результат распада древнерусского монументального синтеза, начавшегося уже в XVII в. и закончившегося в XIX в.

Таким образом, представляется, что попытка рассмотрения жанров пермской деревянной скульптуры дает материал для уточнения проблем ее стилистической эволюции, для разрешения ряда иконографических и шире — мировоззренческих вопросов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.
- ² Пермская государственная художественная галерея (ПГХГ), инв. № ДС-6.
- ³ Там же, инв. № ДС-175.
- ⁴ Там же, инв. № ДС-178.
- ⁵ Об иконографии «Спаса в темнице» («Спаса полунощного») см.: Уханова И. Н. К истории культурных связей России с Западом в XVII — начале XVIII века.— В кн.: Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1974, вып. 15, с. 26.
- ⁶ ПГХГ, инв. № ДС-4.
- ⁷ Там же, инв. № ДС-186.
- ⁸ Там же, инв. № ДС-5.
- ⁹ Описание ансамбля см. в кн.: Серебренников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928, с. 24, 104.
- ¹⁰ Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей: (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982, с. 25.
- ¹¹ ПГХГ, инв. № ДС-109.
- ¹² ПГХГ, инв. № ДС-242.
- ¹³ Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве, с. 155.